

Loer, Thomas

Rückstände im Kraftwerk? Ein Kunstwerk als Dokument? Schwierigkeiten beim Versuch, ein Werk der Bildenden Kunst als "Ego-Dokument" zu deuten

Häder, Sonja [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]: *Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen.* Weinheim u.a. : Beltz 2004, S. 100-114. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 48)



Quellenangabe/ Reference:

Loer, Thomas: Rückstände im Kraftwerk? Ein Kunstwerk als Dokument? Schwierigkeiten beim Versuch, ein Werk der Bildenden Kunst als "Ego-Dokument" zu deuten - In: Häder, Sonja [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]: *Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen.* Weinheim u.a. : Beltz 2004, S. 100-114 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-78062 - DOI: 10.25656/01:7806

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-78062>

<https://doi.org/10.25656/01:7806>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Der Bildungsgang des Subjekts

Bildungstheoretische Analysen

Herausgegeben von Sonja Häder –
in Kooperation mit Heinz-Elmar Tenorth

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder genutzte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 80336 München, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 2004 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Satz: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
Druck: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
Printed in Germany
ISSN 0514-2717

Bestell-Nr. 41149

Inhaltsverzeichnis

Sonja Häder

Der Bildungsgang des Subjekts:

Thema – Kontext, Quellen – Methode – Theorie 7

1. Briefe und Lebensläufe

Rebekka Habermas

Selbstreflexion zwischen Erfahrung und Inszenierung.

Schreiben im Bürgertum um 1800 30

Pia Schmid

Frömmigkeitspraxis und Selbstreflexion. Lebensläufe von Frauen der

Herrnhuter Brüdergemeinde aus dem 18. Jahrhundert 48

Heinz-Elmar Tenorth

Kommentar zu Teil 1: Lebensläufe als Identitätskonstruktion 58

2. Texte – Musik – Symbole

Sonja Häder

Zeugnisse von Eigen-Sinn – Punks in der späten DDR 68

Cornelie Dietrich

Die „Kinderszenen“ von Robert Schumann: ein Ego-Dokument? 85

Thomas Loer

Rückstände im Kraftwerk? Ein Kunstwerk als Dokument?

Schwierigkeiten beim Versuch, ein Werk der Bildenden Kunst

als „Ego-Dokument“ zu deuten 100

Hans-Rüdiger Müller

Kommentar zu Teil 2: Texte – Musik – Symbole 115

3. Selbstzeugnisse von Wissenschaftlern

Dorle Klika

Selbstzeugnisse eines Wissenschaftlers – Das Beispiel Herman Nohl 124

Ulrich Wiegmann

Selbstbiographien ranghöchster DDR-pädagogischer Wissenschaftler
im Vergleich: Karl-Heinz Günther und Gerhart Neuner 137

Betina Hollstein/Yvonne Schütze

Selbstdarstellungen in der Wissenschaft am Beispiel
von Danksagungen in der Soziologie 153

Mitchell Ash

Kommentar zu Teil 3: Gelehrtenbiographien/Selbstzeugnisse
von Wissenschaftlern 182

Thomas Loer

Rückstände im Kraftwerk? Ein Kunstwerk als Dokument

Schwierigkeiten beim Versuch, ein Werk der Bildenden Kunst als „Ego-Dokument“ zu deuten¹

1. Vorbemerkung

Da ich, wie der Titel meines Beitrags ja andeutet und der Untertitel ausspricht, Schwierigkeiten mit dem Ansinnen habe, Kunstwerke als „Ego-Dokumente“ zu deuten, werde ich weniger ein Verfahren vorstellen, wie etwa Werke der Bildenden Kunst zu analysieren seien² und wie aus solcher Analyse Rückschlüsse auf die Biografie – analytisch gesprochen: auf die Fallstruktur³ – des Künstlers als Person gezogen werden können; vielmehr soll die Möglichkeit eines solchen Vorgehens selbst in Frage gestellt werden. Dies wird aber nicht in abstrakten methodologischen und konstitutionstheoretischen Überlegungen, sondern im Ausgang von einem konkreten Werk geschehen. Zunächst einmal muss dazu das Werk zumindest in Ansätzen analysiert werden – angesichts der Zielrichtung der Argumentation ist es hier nicht nötig, eine vollständige Werkanalyse durchzuführen. Als nächstes wird das ausgewählte Werk in den Kontext der Biografie des Malers gestellt werden – wobei wiederum eine Beschränkung auf ein allerdings we-

- 1 Der Beitrag ist die leicht überarbeitete und um einige Anmerkungen ergänzte Fassung eines Vortrags beim Symposium „Subjektivität und Geschichte. Ego-Dokumente in der historischen Forschung“, das im Herbst 2002 am Institut für Erziehungswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand.
- 2 Eine Anmerkung ist hierzu allerdings erforderlich, wird doch ein früherer Versuch von mir (1994) mittlerweile als Beleg dafür genommen, dass objektiv hermeneutische Bildanalysen sich in der schlichten Übertragung der Sequenzanalyse auf Bilder erschöpften (so etwa Bohnsack 2001, S. 77; 2003, S. 251). Zum einen ist festzuhalten, dass die entsprechende Analyse selbst als vorsichtiger Versuch ausgewiesen ist, die – bildlich simultan konstituierten – möglichen Wahrnehmungen zu explizieren, und keinesfalls von der „Unterstellung aus[geht], dass der Malprozess, der Prozess der Herstellung des Bildes, einem sogen. ‚ikonischen Pfad‘ folgt“ (ebd.); zum anderen habe ich die – mir unterstellte – schlichte Übertragung auch explizit kritisiert (Loer 1996, S. 44-56; vgl. Fn. 11).
- 3 ‚Fallstruktur‘ ist ein Terminus der objektiven Hermeneutik, einer Forschungsmethode, die von dem Frankfurter Soziologen Ulrich Oevermann entwickelt und in langen Jahren erprobt wurde (vgl. Oevermann 2000; Sutter 1997; Wernet 2000). Er bezeichnet die Erzeugungsstruktur einer Lebenspraxis, bringt also jenes Ensemble von Dispositionen, Prinzipien und Maximen auf den Begriff, denen gemäß eine Lebenspraxis – sei dies eine individuelle Handlungsinstanz (Person), eine kollektive Handlungsinstanz (ein Parlament) oder eine Organisation (ein Unternehmen) – handelt, die also die Entscheidungen generiert, die bei der Auswahl aus durch Regeln eröffneten Optionen zu treffen sind.

sentliches Moment dieser Biografie erfolgt –, um zu prüfen, was aus dem Werk für das Verständnis dieser Biografie zu gewinnen wäre. Schließlich soll vor dem Hintergrund der exemplarischen Ausführungen das angedeutete grundsätzliche Problem behandelt, sollen einige Argumente zur Begründung der Schwierigkeit angeführt werden.

Es handelt sich hierbei gewissermaßen um ein Exerzitium und so geht es nicht um die Bearbeitung einer materialen Fragestellung, für die das von mir herangezogene Werk ein Antworten versprechendes Datum sein könnte und die vorweg zu explizieren wäre. Von daher kann die Datenauswahl nicht von der Einbettung in eine Forschungsfrage her begründet werden. Eine mögliche, hier aber nur zur Veranschaulichung und als gelegentlicher Bezugspunkt genannte Frage wäre diejenige nach dem Zusammenhang von Biografie des Malers und Zeitgeschichte, nach der künstlerischen Bearbeitung spezifischer historischer Erfahrungen, nach der Auswirkung spezifischer historischer Prozesse auf das künstlerische Handeln. Der Maler würde also untersucht als Fall von künstlerischem Handeln unter spezifischen Bedingungen. Was damit gemeint ist, wird klar, wenn man sich die Lebensgeschichte des hier herangezogenen Malers vergegenwärtigt. Aus methodischen Gründen ist allerdings eine künstliche Naivetät erforderlich; dies findet hier in der Darstellung seinen Ausdruck darin, dass der Kontext jeweils möglichst erst dann eingeführt wird, wenn der Text bereits analysiert wurde.⁴

- 4 Da der Leser – anders als der Zuhörer eines Vortrags – selbstverständlich im Aufsatz vor- und zurückblättern kann, soll hier nicht mittels einer künstlichen Regelung die erforderliche Naivetät hergestellt werden. Vielmehr sei herausgestellt, dass das Wissen um den Maler und seine biographischen Umstände methodisch gesehen nur genutzt werden darf, Lesarten für die jeweils zu analysierenden Texte zu finden, keinesfalls aber dazu, bestimmte Lesarten, die im Text enthalten oder von ihm gar erzwungen sind, auszuschließen, weil sie nicht zu dem Kontextwissen passen. Dies würde verhindern, neue Bedeutungen aufzuschließen, würde also letztlich die Analyse auf eine „Verdopplung der Realität durch den Gedanken“ (Adorno 1956, S. 18) reduzieren. – Zum Begriff des Textes, der nicht auf Verbalsprachliches beschränkt ist, sondern alle Ausdrucksgestalten hinsichtlich ihres Moments „als Symbol-Konfiguration [...]“, die nach explizierbaren algorithmisch operierenden Regeln in sich abstrakte sinnlogische Verkettungen generiert“, umfasst, vgl. Oevermann 1993, S. 121 (dort auch das Zitat). Die Kritik an der – methodologischen – Behauptung von der Textförmigkeit der Wirklichkeit etwa durch Jo Reichertz (1992, S. 143) oder Ralf Bohnsack (2003, S. 241f.) verfehlt diesen Textbegriff, da sie ihn nicht konstitutionslogisch begreift: Text ist jede Ausdrucksgestalt im Hinblick auf die Bedeutung, die sie gemäß geltenden Regeln, Prinzipien und Verfahrensweisen (und diese müssen nicht notgedrungen solche der Ausdrucksmaterialität Sprache, sondern können auch solche der sinnesmodalitätenspezifischen Ausdrucksmaterialien, des ikonischen etwa, sein) konstituiert. Allein die Bedingung der Möglichkeit von Bedeutungskonstitution überhaupt ist erst durch Sprache gegeben. Nicht jede Bedeutung ist also (verbal-)sprachlich konstituiert – im Gegenteil: häufig wird gerade durch nicht (verbal-)sprachliche Ausdrucksgestalten Welt eröffnet (vgl. Loer 1996, S. 323ff., 1997b, S. 44f.) –, aber jede einmal konstituierte Bedeutung ist sprachlich ausdrückbar (vgl. J.R. Searles ‚principle of expressibility‘).

2. Ein Gemälde als Kraftwerk



Abb. 1: Zoran Music: *Poltrona* (1996); Öl auf Leinwand; 146 x 114 cm; Privatsammlung;
bez. unten rechts: Music 96 © VG Bild-Kunst, Bonn 2004

Abbildung 1 zeigt ein Gemälde⁵, in dem nahezu alles zu versinken scheint, und zwar in sich selbst. Dieses In-Sich-Versinken wird vor allem durch die Helligkeitsverteilung im Bild hervorgerufen, die man besser Abstufung von Dunkelheit nennt. Ohne scharfe Grenzen nach außen und zunächst kaum die Gegenstände im Inneren deutlich werdend lassend, bestimmt eine dunkle kreisförmige Farbfläche das hochformatige Bild. Die Gegenstände in ihrem Inneren: eine auf einem nur angedeuteten und dann doch deutlich als solcher auszumachenden Sessel sitzende Figur, lassen sich zum einen nicht nur errahnen, sondern sind als eben diese Gegenstände klar zu bestimmen. Sie scheinen aber zum anderen – farblich sich kaum einerseits von dem schmutzigen Ocker des Hintergrunds, der in der Fläche zwischen erwähntem Kreis und Bildrand sich erstreckt, und andererseits von dem verwischten Schwarz des Kreises unterscheidend – in der Fläche des Werkes zu verschwinden. Einzig eine helle Farbform, weniger den Kopf des Sitzenden als einen Schädel andeutend, hebt sich aus dieser Farbtrübnis heraus, ohne aber in ihrer farblosen Blässe einen Gegenakzent zu setzen. Bei weiterer Betrachtung treten dann die gekreuzten Unterarme des Vornübergeneigten, durch weiße Pigmentierung akzentuiert, hervor, sowie einzelne Partien des Sessels, deren intensiv roten Farbpartikel wie eine Erinnerung an seine ursprüngliche Farbe erscheinen, auch sie im Verschwinden begriffen, in den Sessel selbst versinkend. Von diesen Farbpigmenten abgesehen erscheint das Bild geradezu wie eine Verweigerung von Farbigkeit. Diese Feststellung ist nun keineswegs, wie man mutmaßen könnte, von außen an das Werk herangetragen, sondern ein von der Konkretion der sichtbaren Farben selbst erfordertes Ergebnis einer methodischen Operation der Bedeutungsauslegung. Diese Lesart ist dadurch erzwungen, dass gerade diese Farben selbst in den intensiven Partikeln eine objektive Möglichkeit des Andersseins des Bildes konkret evozieren: die farbliche Fülle als Ölgemälde.⁶ Deren Vermeidung fügt sich dem Ganzen als einer minimalistischen Reduktion auf das Wesentliche, aber das Wesentliche besteht in dieser Reduktion.

Die Figur im Sessel, mit hängenden Schultern, vornüber gebeugt, könnte den Eindruck eines Trauernden, eines Verzweifelten, eines fatalistisch in ein schreckliches Schicksal sich Findenden erwecken – könnte: wären da nicht die geradezu lässig gekreuzt auf den Schenkeln ruhenden Arme, in der Haltung der ruhigen Gelassenheit eines Unbeteiligten, der über eine ihn aktuell praktisch nicht betreffende Situation sinniert.⁷ Zwischen diesen Polen bewegt sich die Figur, wobei auch hier der Schädel sich

5 Unter dem Titel ‚Im roten Sessel‘ findet es sich farbig reproduziert in Schulze (1997, S. 127).

6 An dieser methodischen Operation lässt sich ein Spezifikum eines rekonstruktiven Verfahrens wie desjenigen der objektiven Hermeneutik deutlich machen. Um Bedeutung zu bestimmen, wird nicht das Vorwissen über Bilder, über spezifische Gattungen von Gemälden o. ä. benutzt. Anders also als in einer Formulierung Adornos, der einmal schrieb: „Wer noch weiß, was ein Gedicht ist, kann schwerlich eine Stellung als Werbetexter annehmen“, gehen wir nicht von einem Wissen darum, was ein Gemälde sei, aus, sondern allein vom Sichtbaren. – Dass die zitierte Formulierung Adornos eigenem Programm und Vorgehen in konkreten Analysen zuwiderläuft, muss kaum erwähnt werden.

7 Er ‚staunt‘, könnte man mit Bezug auf die alemannisch-schweizerische Bedeutung sagen (vgl. das Beispiel in Grimm/Grimm 1960/1991, Sp. 1178: „izt eilte Kain zu seinem vater, der kraft-

heraushebt und mit den wie Tränenbäche oder auch wie Verwitterungsfurchen hervortretenden verfließenden Linien von den Stellen herunter, wo die Augen sein müssten, ein gesichtsloses Erschrecken erkennbar macht. Hier wird in einer Figur eine praktische wie eine unpraktische Haltung zugleich und einander bedingend zum Ausdruck gebracht. Dies verdichtet sich im Kopf, im Schädel, der einerseits zum Körper gehört, dort als hängender Moment der praktischen Haltung von Trauer, Verzweiflung, Fatalismus ist; der andererseits als dieser zum Körper gehörige sinnierend sich von ihm abhebt, Ort der müßigen Reflexion über das Geschehene und den praktischen Umgang damit – und zugleich Gegenstand der müßigen Reflexion durch den Betrachter.

An dieser Stelle ist eine Bemerkung zur Differenz von Praxis und künstlerischem Handeln angebracht. Trauer, Verzweiflung, Fatalismus sind je unterschiedliche Weisen der praktischen Bewältigung von Realität; das Sinnieren, das Staunen aber (vgl. Fn. 7) ist Moment des künstlerischen Handelns der Realität gegenüber, müßig und in Distanz zur Praxis. Künstlerisches Handeln ist demgemäß die gestaltende Aufhebung des Erstaunens über die Welt. Der künstlerische Habitus zeichnet sich dadurch aus, dass der Künstler angesichts der Welt – wie auch immer sie ihm entgegentritt – sein Erstaunen nicht zu fliehen braucht,⁸ ja man könnte sagen: nicht – sei es durch Rückkehr ins Erstarren,⁹ sei es durch eingreifende Veränderung der Welt – zu fliehen vermag und dass er es weiter in Gestaltung aufzuheben strebt. Aus der Perspektive der nicht-künstlerischen Praxis erscheint diese durch den Habitus generierte Haltung häufig als eine Unfähigkeit zur Praxis oder als ihre Verweigerung; im Rahmen von Praxis interpretiert, stellt sie ein spezifisches Muster der Bewältigung von – auch extremen – Erfahrungen dar. –

Ein Sessel ist ein bequemes Sitzmöbel, in dem der Körper – als Leib Mitte der Praxis – ruht; ein Sessel ist so Ort entspannter Muße und Zerstreuung und dabei zugleich, ein roter zumal, auch Ort ästhetischen und sinnlichen Genusses, Ort der Lektüre, der entspannten Gespräche, der geistigen Getränke. Der Körper ruht also und der Geist wendet sich in seinem müßigen Tun einem Dritten zu. Dieses Dritte kann sinnlich gegenwärtig sein, kann durch das Gespräch mit einem sinnlich gegenwärtigen Gegenüber konstituiert werden, kann schließlich auch in der hypothetischen Welt der Vergangenheit durch

los an einen stamm gelehnt, traurig, tief gebykt staunte und zur erde weinte“. In diesem Beispiel allerdings ist die praktische Distanz im Weinen aufgelöst.)

- 8 Hierfür ist, was auf der Hand liegt, biographisch gesehen eine gelungene Symbiose offensichtlich eine Grundbedingung; wer seine frühesten Erfahrungen in der Gewissheit um grundsätzliche Geborgenheit macht, muss sich in ihnen gegenüber dem Unbekannten nicht an approbiertes Wissen, gegenüber dem Ungedeuteten an Deutungsroutrinen halten, sondern wird der Welt unvoreingenommen und offen sich zuwenden und die Deutungsroutrinen gar eigenhändig neugierig erschüttern können. Diese Urerfahrung präformiert als Erfahrungsmodus unauslöschlich alle weitere. An Delacroix (vgl. Oevermann 1986/87) lässt sich dies ebenso zeigen wie es an Adorno und seiner behüteten Kindheit aufzuweisen wäre.
- 9 ‚Erstaunen‘ bedeutet seiner etymologischen Herkunft nach ‚erstarren‘ (Grimm/Grimm 1862/1991, Sp. 998f.); verbunden mit der geistigen Aktivität, die sich als Bedeutung noch im schweizerischen ‚stunen‘ erhalten hat, lässt sich schließen, dass ‚Erstaunen‘ ein durch Sinnen ermöglichtes Standhalten gegenüber der die Deutungsroutrinen erschütternden noch nicht begriffenen Welt bezeichnet.

Erinnerung, der Zukunft durch Pläneschmieden, der zeitlosen Gegenwart durch gedankliches Konstruieren vergegenwärtigt werden. Der rote Sessel, den wir auf dem Gemälde sehen, aber hat seinen Bezug zur Sinnlichkeit: die intensive rote Farbe, verloren, und der Sitzende nimmt darüber hinaus das Angebot des Sessels, Rücken und Arme bequem zu lagern, nicht an: so wie er dasitzt könnte er auch auf einem Stuhl, ja auf einem Hocker sitzen. Die Sitzhaltung erweckt also vor dem Hintergrund des Sessels eher den Eindruck der erschöpften Rast als die des müßigen Sinnierens;¹⁰ zugleich wird so eine gewisse Anspannung, die man nun auch schon in der Körperhaltung selbst zu erkennen vermeint,¹¹ deutlich. Man kann bei aller Erschöpfung sich eine wirkliche Entspannung nicht gönnen, muss wachsam bleiben. Was aber könnte drohen, wenn der Erschöpfung

10 Hier sind zwei wichtige methodische Bemerkungen angebracht: 1) Handelte es sich bei dem Gemälde um ein dokumentarisches Foto oder um ein Still aus dem Videoprotokoll einer realen Praxis, so wären bei einer Deutung Fragen zu erwägen wie: Gab es in dem Raum keine andere Sitzgelegenheit bzw. waren die anderen besetzt? Da es sich aber hier um eine edierte Ausdrucksgestalt (vgl. Oevermann 2000, S. 83f.) handelt – Kunstwerke sind als die höchst edierten Ausdrucksgestalten anzusehen – kann das Faktum des Sessels nicht durch äußere Umstände begründet sein; es ist eine Wahl des Künstlers, die ihre hier zu rekonstruierende Bedeutung hat – gleich ob sie intendiert ist oder nicht. Die Bedeutung der Haltung des Sitzenden ist also letztlich in einem integralen Akt mit der Bedeutung des Sitzmöbels zu rekonstruieren. – 2) Die sprachliche Darstellung trennt analytisch, was die visuelle Rezeption *actu* erfasst. Deshalb erscheint, was Ausdruck der materialen Denkbewegung ist, dann als widersprüchlich, wenn es in einzelne Aussagen getrennt einander gegenübergestellt wird. Hier geht es also darum, in dieser Sequenz die Einheit sich wieder so entfalten zu lassen, dass schließlich die Ableitung der Bedeutung und diese selbst begriffen sind – schließlich, aber nicht abschließend, denn dieser Prozess ist unabschließbar: Jeder Versuch der begrifflichen Fassung der Bedeutung, so er sich auf die konkrete Bewegung der Ableitung einlässt, er schließt Bedeutungsmomente im bis dahin Rätselhaften und eröffnet ein durch neue Rätsel hindurchgehendes genaueres Sehen.

11 Wie im zweiten Punkt der vorhergehenden Fußnote dargelegt, wird hier in der Sequenz der Darstellung retrospektiv eine Bedeutung sichtbar, die auch zuvor schon vorlag, aber sich nicht aufdrängte: Erst wenn die Suggestivität des Ganzen zu explizieren versucht wird, tritt die Spannung der Körperhaltung als Moment dieses Ganzen in den Blick. Gleichwohl bleibt Maßstab für die Geltung dieser Bedeutungsrekonstruktion das Sichtbare. – Diese Argumentation erinnert nicht zufällig an den hermeneutischen Zirkel zwischen Teilen und Ganzem (Gadamer 1975, S. 164, 178, 210, 275); allerdings besteht zwischen diesem „alten hermeneutischen Grundsatz“ (ebd., S. 178) und einem rekonstruktiven Verfahren eine spezifische Differenz: Liegt der zu analysierende Text in einem nicht-sequentiellen, im weitesten Sinne ikonischen Ausdrucksmaterial vor, so muss sich das methodische Verstehen dem praktischen Verstehen (vgl. Loer 1997c) annähern und mit einem vorläufigen Verständnis eines Momentes des Textes zunächst sich bescheiden, um dann in einem weiteren Schritt, nach einem Durchgang durch weitere Momente zu ihm zurückzukehren, um u. U. weitere Bedeutungen an ihm aufzuschließen. Die Begründung der Geltung dieser weiteren Bedeutungen aber bemisst sich nicht an dem Bezug zu den anderen Teilen oder zum Ganzen, sondern in ihrer Kompatibilität mit dem und Erzwungenheit durch den Text gemäß der ihn konstituierenden Regeln und Prinzipien des Ausdrucksmaterials. (Bei Texten in sequentiellen Ausdrucksmaterial, etwa Musik, bzw. in sequentieller Ausdrucksmaterialität, etwa Sprache, hingegen ist die vollständige Explikation der jeweiligen Äußerungssequenz im methodischen Verstehen möglich, da hier die Anschlussmöglichkeiten nach Regeln gegeben sind.)

nachgegeben, das Angebot des Sessels angenommen würde? Auf dem Bild ist – in der äußeren Realität des Dargestellten – keine Gefahr erkennbar, so muss sie vom dort Sitzenden – in dessen innerer Realität – imaginiert werden. Dieses Imaginieren begönne aber womöglich gerade dann, wenn die Muße zugelassen würde.

Eine Verankerung in der Realität ist ikonisch gegeben durch die Durchbrechung der dunklen kreisförmigen Farbfläche nach unten hin, was dem Bild eine Basis gibt und was auf der Ebene des Dargestellten den Sitzenden und seinen Sessel auf einem nicht gezeigten Untergrund ruhen lassen – ortlos zwar, aber nicht schwerelos. Diese Verankerung in der Realität verbindet die Bildrealität zugleich mit der des Betrachters. Die Figur befindet sich auf der gleichen Ebene wie der Betrachter¹² und ist ihm zugleich in eine fiktionale Realität entrückt, sie ist nicht Objekt, sondern wird zum Gegenüber. Damit wird eine dreifaltige Beziehung zwischen Betrachter und Figur hergestellt: einmal wird die Identifikation des Ersteren mit Letzterer erlaubt und nahegelegt; sodann ist die dargestellte Figur in der konkreten Materialität ihrer Darstellung für den Betrachter dasjenige, dem er sich in dem nämlichen Erstaunen zuwendet wie die Figur der imaginierten Realität; und schließlich imaginiert der Betrachter selbst sich als denjenigen, der das Erstaunen der Figur auslöst, er selbst als Exemplar der Gattung Mensch, der nicht Vertrauen weckt, sondern den man ob seiner Erschrecklichkeit nur erstaunt betrachten kann: Ἰδε ὁ ἄνθρωπος. (Joh. 19,5) – Diese Bewegung wird unterstützt, ja in ihrer Suggestivität zunächst konstituiert durch die ikonische Wirkung des Gemäldes: Die unscharfe kreisförmige dunkle Fläche löst im Zusammenspiel mit ihrem Inneren, in dessen spezifischer Farbigkeit und Helligkeit durch die Rahmung, die die Lehnen des Sessels bilden, und durch das wieder dunkle Zentrum der Figur einen Sog aus; der Betrachter findet sich einem dunklen Tunnel gegenüber, der ihn in sich hineinzieht, dabei einerseits durch die warmen abgetönten Farben Geborgenheit und andererseits durch die Düsternis Bedrohung suggerierend.

3. Ein Gemälde als Dokument?

Bevor die Biografie des Malers herangezogen und auf ihre Relation zum Werk geprüft werden soll, sei zunächst noch weiter das Gemälde selbst betrachtet. Welche Erfahrung kann der im Gemälde sich aussprechenden, ja in ihm gestalteten Haltung zugrunde liegen? Um im oben evozierten Bild zu sprechen: Welcher Brennstoff wird im Kraftwerk in Energie verwandelt? Dabei ist das hier mit ‚Haltung‘ Bezeichnete zunächst noch einmal

12 Dies wird u.a. dadurch suggeriert, dass die Füße der sitzenden Person nicht dargestellt sind. Wenn man jemandem gegenüber sitzt – mehr noch, wenn man jemandem gegenübersteht – und den Blick auf ihn als Gegenüber richtet, so nimmt man in der Regel die Füße nicht wahr, nach unten verschwimmt das Gesichtsfeld. (Dies ist auch nach oben der Fall, aber am oberen Rand des Gesichtsfelds befindet sich allenfalls die Kopfbedeckung des Gegenübers.) Wenn nun das Gemälde noch entsprechend gehängt ist, d.h. dass der untere Bildrand nicht mehr als etwa 50 cm über dem Fußboden sich befindet, wird dieser Eindruck des Gegenübers bestärkt – er wird aber nicht durch die Hängung, sondern bildimmanent konstituiert.

genauer zu bestimmen, impliziert es doch zwei, allerdings in sich vermittelte Momente. Zum einen wird durchaus der Mensch als Wesen angesehen, das erschrecken macht, zum anderen wird diesem Erschrecklichen aber mit Erstaunen begegnet; zum einen entbirgt das bewahrte Erstaunen gegenüber dem Menschen diesen als interessanten Gegenstand, zum anderen erlaubt es, das Erschreckliche, den Abgrund wahrzunehmen und aufzuheben. Das eine ist, könnte man versucht sein zu differenzieren, die künstlerische Haltung gegenüber dem Gegenstand, das andere ist dasjenige, was an dem Gegenstand wahrgenommen wird – und doch ist beides integral verbunden. Wie im Bild selber das Erschrecken, das durch die Vermeidung der Haltung der Muße abgewehrt wird, durch diese Haltung erst ausgelöst werden würde – und also antezipiert wird –, so kommt das Erschreckliche durch eine gestaltende Aufhebung des Erstaunens zur Geltung, die in einer Zurückführung besteht. Welche Erfahrung aber, um diese Frage aufzugreifen, ist hier gestaltet? Zum einen, das liegt auf der Hand, ist es die allgemeine Erfahrung, die jeder Mensch macht, der sich der Sinnfrage, der jeder sich einmal stellen muss, offen und schutzlos aussetzt¹³ – eine Erfahrung die sich in der Menschheitsgeschichte immer wieder gestaltet findet, so etwa im Psalm 103: „Wir sind nur Staub./Des Menschen Tage sind wie Gras, er blüht wie die Blume des Feldes./Fährt der Wind darüber, ist sie dahin; der Ort, wo sie stand, weiß von ihr nichts mehr.“ (Ps. 103, 14ff.), und auf die glaubwürdig zu antworten Grund aller Religion ist. Die Gestaltung dieser Erfahrung, die jeder in je besonderer Weise und je besonderer Gestalt macht, zum Thema seines künstlerischen Schaffens zu machen, ist gewiss Ausdruck einer besonderen biografischen Konstellation. Zum anderen aber geht hier eine Erfahrung ein, die seit Nietzsche mit dem Ausspruch des ‚tollen Menschen‘ belegt ist,¹⁴ die Dostoevskij in seinem Roman „Verbrechen und Strafe“ gestaltet hat: das dem Menschen alles möglich ist – und zwar, wie Rodion Raskolnikow vorführt, in der moralisch verwerflichsten Form. Ist dies bei Dostoevskij (1997) noch als eher logische, denn als reale Möglichkeit ausbuchstabiert, so ist – wie u.a. die abgründige Trauer zeigt – in dem Werk von Zoran Music, dem Maler des hier betrachteten Gemäldes, eine Erfahrung aufgehoben, die die Realisierung dieser objektiven Möglichkeit des Greuels in sich aufgenommen hat.

Anton Zoran Music, geboren 1909 in Görz, Istrien, damals zu Österreich-Ungarn gehörig, dem heutigen Gorizia (It.), wurde wegen Freundschaft und Kollaboration mit antideutschen Kreisen am 1. Oktober 1944 in Venedig von der Gestapo verhaftet, in Triest verhört und gefoltert. „Vor die Wahl gestellt, in die von der SS ausgehobenen, ihr assoziierten istrischen Sondereinheiten einzutreten oder »zum Arbeiten« nach Deutschland zu gehen, entscheidet sich Music für die Internierung. Damit wählt er freiwillig den Weg in das Konzentrationslager Dachau.“ (Schulze 1997, S. 152) Was er dort erfährt, kann hier nicht in extenso behandelt werden; abkürzend soll es mit einer Stelle aus ei-

13 Hier sei betont, dass sich diese Frage als unbestimmte Stimmung zunächst durch die unmittelbare ikonische Wirkung des Gemäldes aufdrängt und sich erst im Laufe seiner Rezeption zur so formulierbaren verdichtet. Die Aufgabe der methodischen Rezeption – gegenüber der praktischen – ist es, diese Formulierung explizit und begründet zu leisten (vgl. Loer 1997c).

14 „Gott ist tot! Gott bleibt tot!“ (Nietzsche 1886, S. 127)

ner Äußerung von Music selbst beleuchtet werden: „Am Tage waren wir in Quarantäne und durften nicht drinnen bleiben. Wir wateten im Schlamm, der Kälte ausgeliefert ... Überall aufgeschichtete Leichen. Mittags Suppe; ein Skelett, noch stehend, sein Kochgeschirr umklammernd, sucht eine Ecke, wo es seine Suppe herunterschlingen kann. Es entdeckt einen freien Platz, auf dem Kopf einer Leiche. Es setzt sich darauf, um die Flüssigkeit in sich hineinzulöffeln, die kaum nahrhaft, dafür aber wenigstens heiß ist. Unwichtig der Ort, an dem es sich niedergelassen hat, an dem es seine Brotkruste ablegt, die nur aus Sägespänen und Kartoffeln besteht“ (ebd., S. 153).

Ist es die Erfahrung dieser Realität, die in dem Werk gestaltet und – diese Frage ist für die Fragestellung des hier dokumentierten Symposions die wichtigere – aus ihm rekonstruierbar ist? Offensichtlich ist hier erst einmal die Frage zu beantworten: Was wollen wir rekonstruieren, wenn wir ein Kunstwerk als („Ego“-)Dokument heranziehen? Die erfahrene Realität, in unserem Falle: das was im Leben des Malers (in Dachau) tatsächlich geschah, kann es kaum sein.¹⁵ Die Wahrnehmung der Realität, ihre Deutung und die Weise ihrer Erfahrung hingegen sind schon eher Kandidaten für das Untersuchungsziel. Ein Künstler nimmt – das versteht sich – die Realität auf künstlerische Weise wahr, deutet und erfährt sie künstlerisch – aber jeder Künstler eben auf je besondere künstlerische Weise. Wenn der Künstler, wie hier Music, durch seine besondere Weise der Wahrnehmung, Deutung und Erfahrung, indem er sie in einem Werk gestaltet, dem Rezipienten dieses Werkes eine neue Weise der Wahrnehmung, Deutung und Erfahrung der Welt eröffnet, so gerade dann, wenn diese mit Recht Allgemeingültigkeit beansprucht; dann also, wenn sie zwar mit diesem besonderen Künstler in die Welt getreten ist, die Eröffnung von Welt, die sie bedeutet, aber eben durch die Erfahrung seines Werkes sich von ihm losgelöst hat.¹⁶ Der Ausspruch Musics „Alle meine Arbeiten umkreisen ein Thema: Die Wüstenlandschaft des Lebens.“ (Schulze 1997, S. 159) mag hier für den inhaltlichen Aspekt der Erfahrung stehen; diese „Wüstenlandschaft des Lebens“ aber offenen Auges anzusehen und in dieser Realität die greuliche Wirklichkeit wahrzunehmen, ist integraler Bestandteil der im Werk gestalteten Erfahrung, die dem Rezipienten sich eröffnet. Unstreitig zeigt ein Blick auf Zeichnungen, die Music in Dachau selbst angefertigt hat (siehe Abb. 3–5), dass dieses Standhalten für ihn Moment der praktischen Bewältigung der Realität war; das persönliche Überleben war an die künstlerische Haltung der Realität gegenüber geknüpft, die sich z.B. auch darin ausdrückt, wenn Music in einem Bericht über seinen Weg nach Dachau schreibt: „Gebeugte Schatten von etwa hundert Menschen, die von den Gewehren der SS in Schach gehalten werden.“ (Schulze 1997, S. 152)

15 Man könnte in diesem Sinne z.B. Kunstwerke als Dokumente etwa für die Kleidungsmoden ihrer Epoche nutzen; aber auch hier ist zu berücksichtigen, dass es sich um edierte Texte handelt, die nicht die Realität in der Sinndimension unverzerrt abbilden, wie es etwa Tonbandprotokolle tun (vgl. Bergmann 1985; Oevermann 2000, S. 84–87), sondern eine Deutung der Realität bieten.

16 Um ein einfaches Beispiel zu benennen: Wer etwa einmal die Kohlezeichnungen oder Radierungen von Bäumen von Gottfried Schüller gesehen hat, dem wird jeder Baum, dem er in der Natur begegnet, ein Kommilitone im Lebenskampf und ein Modell zugleich (siehe Abb. 2).



Abb. 2: Gottfried Schuler: Weiden I, 1973, Kohle und Kreide, 42 x 59,4 cm

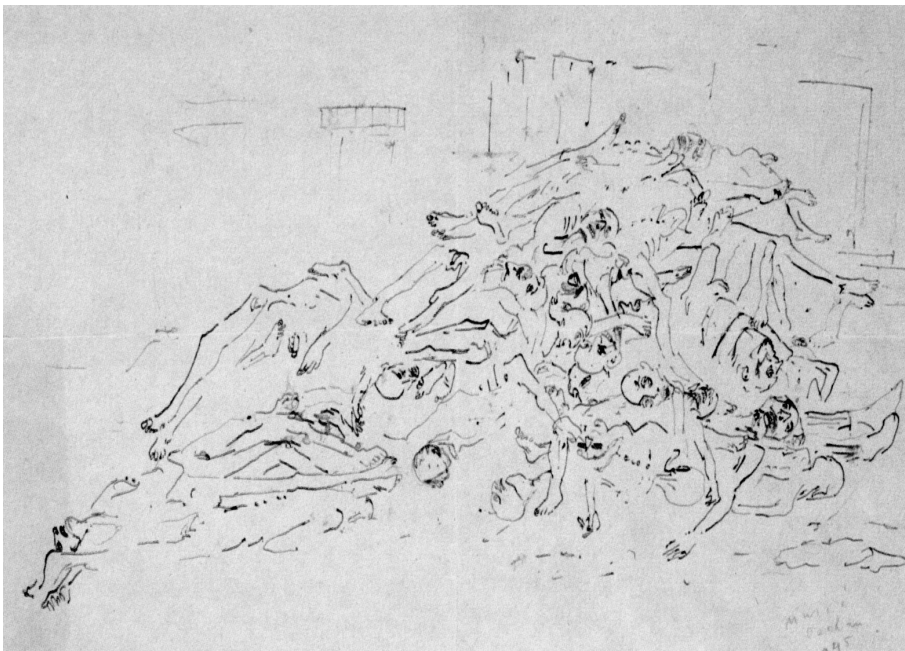


Abb. 3: Zoran Music: Dachau 1945, Chinatusche auf Papier, 35,5 x 47,8 cm,
bez. oben rechts: Music/Dachau 45 © VG Bild-Kunst, Bonn 2004



Abb. 4: Zoran Music: Dachau 1945, Rötel und Bleistift auf Papier, 21 x 30 cm, bez. unten rechts: Music/Dachau 45 © VG Bild-Kunst, Bonn 2004

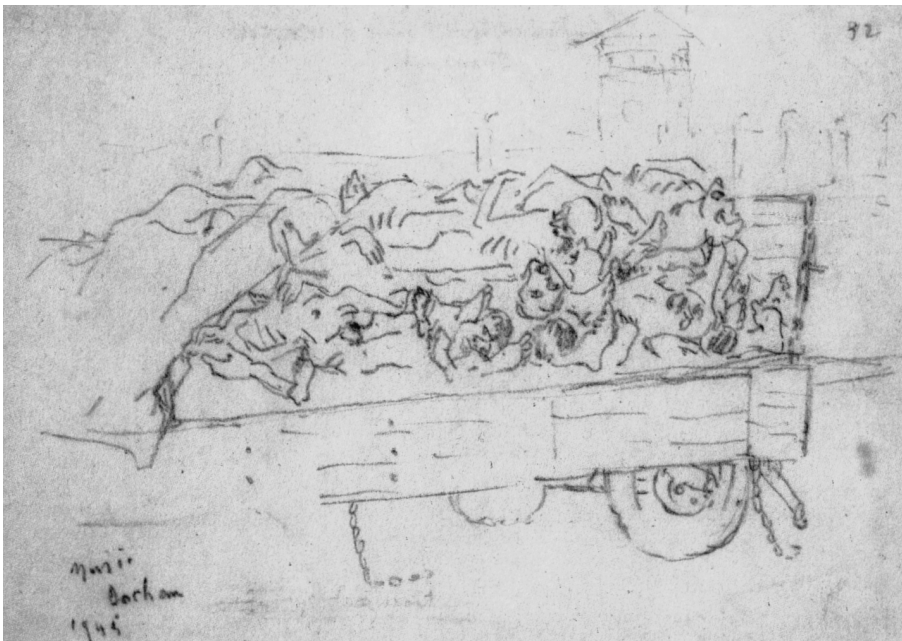


Abb. 5: Zoran Music: Dachau 1945, Braune Kreide auf Papier, 20,8 x 29,4 cm, bez. unten links: Music/Dachau/1945 © VG Bild-Kunst, Bonn 2004

Hier wird zugleich deutlich, dass nicht ein reales Vorbild für gestaltende Darstellung geschildert wird; vielmehr ist die Schilderung ihrerseits schon verdichtende Deutung: Die Realität wird zur Metapher der Wirklichkeit. Und so verwundert es nicht, dass, wie Jorge Semprun berichtet (1997, S. 61), Music einmal sagte, „er habe Goyas schwarze Bilder erst wirklich verstanden, als er die tödliche Realität des Konzentrationslagers Dachau kennenlernte.“ Der künstlerischen Gestaltung, die aus der Sicht der Praxis hier Mittel zum Überleben der Realität ist, ist diese Realität umgekehrt Vorwurf – in dem schönen Doppelsinn von Tadel und Motiv, den dieses Wort im Deutschen hat: Vorwurf zur gestaltenden Eröffnung von Wirklichkeit.

4. Kunstwerk – Kraftwerk und Dokument¹⁷

Für den (praktischen) Rezipienten des Kunstwerks, der seiner Suggestivität erliegt (vgl. Loer 1997b), ist dieses Kraftwerk, in dem die gestaltete Erfahrung zu Energie wurde, ἐνέργεια, die ihrerseits ihm etwas zur Erfahrung bringt; in diesem Sinne lehrt das Kunstwerk (erudire). Betrachten wir hingegen ein Kunstwerk als Dokument, so gewinnen wir aus ihm ein Wissen; in diesem Sinne belehrt es uns über etwas (docere).¹⁸ Je weniger aber ein Kunstwerk Kraftwerk ist, je weniger also die in es eingehende Erfahrung zur Energie wird (im Werk aufgeht), je mehr sie als Rückstand verbleibt, desto eher ist es von sich aus Dokument – Dokument des Scheiterns, aus dem wir spezifisches Wissen über den Scheiternden gewinnen.¹⁹

Ein Kunstwerk kann also zum einen stets als Dokument – als Dokument für verschiedenes, auch als Dokument für die Biografie des Künstlers, und somit in gewissem Sinne als „Ego-Dokument“ – betrachtet werden; dies hängt von der Frage ab, die wir an es herantragen. (Dabei ist es aber schon stets sehr fraglich, ob nicht andere Dokumente sich für diesen Zweck besser eignen.)²⁰

17 In seinen „Dreizehn Thesen wider Snobisten“ vergleicht Walter Benjamin Kunstwerk und Dokument (Benjamin 1928). Einige Aspekte seines Vergleichs werden hier aufgenommen.

18 Das Wort ‚Dokument‘ leitet sich ja von ‚documen‘ bzw. ‚documentum‘, dieses aus ‚docere‘ ab, was ‚unterrichten‘, ‚belehren‘ bedeutet i. S. v. ‚Wissen vermitteln‘. Damit steht es der Bedeutung von ‚erudire‘: ‚lehren‘ i. S. v. ‚erfahren machen‘, ‚aus dem Rohen‘ bzw. ‚aus der Unerfahrenheit herausholen‘ entgegen.

19 Dies könnte man etwa an Frida Kahlo oder – wenn auch in ganz anderer Weise – an Ilja Kabakov (vgl. Loer 1997a) zeigen.

20 Vgl. Theodor W. Adornos erhellende Bemerkungen über die Deutung des späten Beethoven: „Die Reife des Spätwerks bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken. [...] Die übliche Ansicht pflegt das damit zu erklären, daß sie Produkte der rücksichtslos sich bekundenden Subjektivität oder lieber noch »Persönlichkeit« seien [...]. Damit wird das Spätwerk an den Rand von Kunst verwiesen und dem Dokument angenähert; tatsächlich pflegt denn auch bei Erörterungen über den letzten Beethoven der Hinweis auf Biographie und Schicksal selten zu fehlen.“ Die „Unzulänglichkeit jener Betrachtungsweise [...] erweist sich, sobald man statt der psychologischen

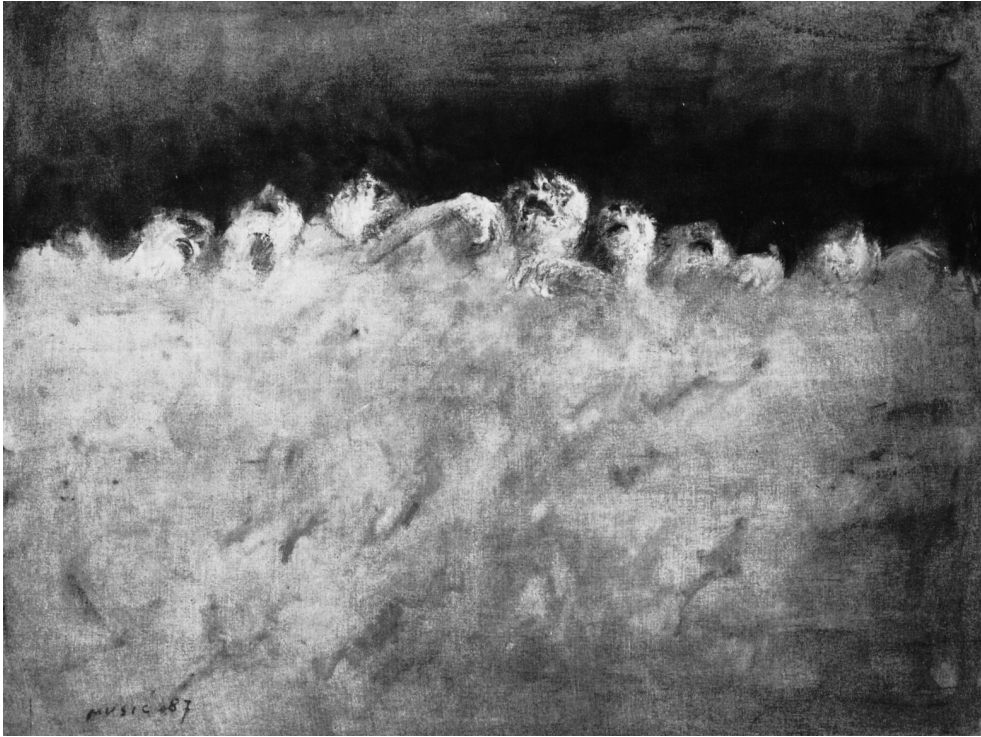


Abb. 6: Zoran Music: *Wir sind nicht die Letzten*, 1987, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, bez. unten links: *Music 87*, Paris, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2004

Es eignet sich zum anderen aber als „Ego-Dokument“ umso besser, je weniger es gelungen, je weniger es Kunstwerk ist.²¹

Wenn wir an das Werk Musics die Frage herantragen, wie er als Künstler Realität ge- deutet und Wirklichkeit eröffnet hat, so lesen wir das Kunstwerk als Dokument seines

Herkunft das Gebilde selber im Auge behält. Denn dessen Formgesetz gilt es zu erkennen, wofern man nicht die Grenzlinie zum Dokument überschreiten mag – jenseits von welcher dann freilich jedes Konversationsheft Beethovens mehr zu bedeuten hätte als das cis-moll- Quartett“ (Adorno 1937/1982, S. 13).

- 21 Ich trete hier nicht in die Debatte um Sinn und Unsinn des Terminus ‚Ego-Dokument‘ selbst ein, will aber nicht verschweigen, dass ich nicht sehe, was dieser Terminus gegenüber dem schlichten Ausdruck ‚Dokument‘, oder besser noch: ‚Protokoll‘, an Gewinn bedeutete. In jedem Protokoll, in jedem Dokument drücken sich stets verschiedene Fallstrukturen aus, so dass es immer eine Funktion der Fragestellung ist, ob ich das Protokoll X (z. B. einen Lebenslauf) auf die Fallstruktur einer bestimmten Person (z. B. des Schreibers des Lebenslaufs) hin analysiere, ob also diese mein Fall ist, oder ob es eine Kollektivität (etwa Gruppe die der wissenschaftlichen Assistenten im Fach Pädagogik zum Zeitpunkt ihrer Bewerbung um bestimmte Stellen), eine Organisation (etwa die Universität A), eine Institution (etwa die Universität in der Gesellschaft der Bundesrepublik) oder was auch immer ist. Dies haftet nicht dem Dokument wie ein Etikett an.

Schaffens; dies können wir, insofern wir das Kunstwerk als Kunstwerk ernst nehmen, insofern wir in der Analyse des Dokuments also die Erfahrung des Rezipienten aufheben. Wenn wir etwas über Music als Person wissen wollen, so können wir hier natürlich ebenfalls Werke von seiner Hand als Ausdrucksgestalten seines Handelns heranziehen; wir müssten aber mühsam den Transformationsprozess rückgängig machen, müssten das Allgemeingültige des Werkes, das in seiner Rezeption zur Erfahrung gebracht wird, durch Abschichtung auf die besondere Erfahrung, die in das Werk eingegangen ist, zurückführen, was kaum gelingen dürfte. An dem konkreten Werk Musics, selbst dort, wo ein Bezug zu der Erfahrung in Dachau auf der Hand zu liegen scheint, etwa in dem Werk „Wir sind nicht die Letzten“ (siehe Abb. 6), lässt sich diese Erfahrung nur schwer gewinnen und auch ihre konkrete Verarbeitung: das Zugleich von Erschrecken, Erstauen und Standhalten durch gestaltende Reduktion gibt den Ursprung dieser Erfahrung und dieses Erfahrens nicht preis.

Literatur

- Adorno, Th.W. (1937/1982): Spätstil Beethovens. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 17. Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Impromptus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 13-17.
- Adorno, Th.W. (1956): Begriff der Soziologie. In: Institut für Sozialforschung: Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, S. 9-21.
- Adorno, Th.W. (1967/1982): Erziehung wozu? In: Ders.: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959-1969. Hrsg. v. Gerd Kadelbach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 105-119.
- Benjamin, W. (1928/1983): Dreizehn Thesen wider Snobisten. In: Ders.: Einbahnstraße. Faksimile der Erstausgabe von 1928. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 33f.
- Bergmann, J.R. (1985): Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit. Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie. In: Bonß, W./Hartmann, H. (Hrsg.): Entzauberte Wissenschaft. Zur Relativität und Geltung soziologischer Forschung. Göttingen: Schwartz 1985, S. 299-320.
- Bohnsack, R. (2001): Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: Ders./Nentwig-Gesemann, I./Nohl, A.-M. (Hrsg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Opladen: Leske + Budrich, S. 67-89.
- Bohnsack, R. (2003): Qualitative Methoden der Bildinterpretation. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 6, S. 239-257.
- Dostojewski, F.M. (1977): Schuld und Sühne. Roman. (Sämtliche Werke in zehn Bänden. Sechster Band) München/Zürich.
- Gadamer, H.-G. (1975): Wahrheit und Methode. Tübingen: Mohr (Siebeck).
- Grimm, J./Grimm, W. (1862/1991): Deutsches Wörterbuch. Dritter Band, E – Forsche. (Reprogr. Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Hirzel 1862). München: dtv.
- Grimm, J./Grimm, W. (1960/1991): Deutsches Wörterbuch. Zehnter Band, II. Abteilung, I. Teil. Sprecher – Stehuhr. (Reprogr. Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Hirzel/Berlin: Akademie Verlag 1960) München: dtv.
- Loer, Th. (1994): Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes 'Montagne Sainte-Victoire' (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven

- Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung. In: Garz, D./Kraimer, K. (Hrsg.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 341-381.
- Loer, Th. (1996): *Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption bildender Kunst*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Loer, Th. (1997a): *Momente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. Ein Beitrag zur Kulturosoziologie im Ausgang von zwei Werken der zeitgenössischen Kunst (Mario Merz und Ilja Kabakov) (Vortrag bei der Konferenz der Arbeitsgemeinschaft objektive Hermeneutik: Immanenz oder Kontextabhängigkeit? Zur Methodik der Analyse von Werken und ästhetischen Ereignissen; 26./27. April 1997, Frankfurt a.M.)*. Unveröff. Ms.
- Loer, Th. (1997b): *Die Sache selbst und Vermittlung. Zeitgenössische Kunst, Irritation und Suggestivität*. In: Stehr, W./Kirschenmann, J. (Hrsg.): *Materialien zur DOCUMENTA X. Ein Reader für Unterricht und Studium*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, S. 42-45.
- Loer, Th. (1997c): „Vorbildung ist gar keine Bedingung“. Über autonome Kunstbetrachtung. In: *Kunst + Unterricht*, H. 214, S. 18-21.
- Nietzsche, F. (1886/1981): *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Ders.: *Werke II: Morgenröte. Die fröhliche Wissenschaft. Also sprach Zarathustra*. Hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, S. 281-548.
- Oevermann, U. (1986/87): *Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 6, S. 12-58.
- Oevermann, U. (1993): *Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik*. In: Jung, Th./Müller-Doohm, St. (Hrsg.): *„Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 106-189.
- Oevermann, U. (2000): *Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis*. In: Kraimer, K. (Hrsg.): *Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 58-156.
- Reichert, J. (1992): *Der Morgen danach. Hermeneutische Auslegung einer Werbefotografie in zwölf Einstellungen*. In: Hartmann, H.A./Hauß, R. (Hrsg.): *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 141-163.
- Semprun, J. (1997): *Ich habe es gesehen*. In: Schulze, S. (Hrsg.): *Zoran Music*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, S. 61-64.
- Schulze, S. (Hrsg.) (1997): *Zoran Music*. M. Beitr. v. Jean Clair, Peter Handke, Jorge Semprun u. Werner Spies. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Sutter, H. (1997): *Bildungsprozesse des Subjekts. Eine Rekonstruktion von Ulrich Oevermanns Theorie- und Forschungsprogramm*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wernet, A. (2000): *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Opladen: Leske + Budrich.

Anschrift des Autors:

PD Dr. Thomas Loer, Universität Dortmund, Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät, 44221 Dortmund, E-Mail: thomas.loer@udo.edu.